

bemiddeling van de camera transformeert zo zelfs het meest theatrale acteren in een daaraan tegengestelde visuele werkelijkheid.

Al in de periode van de stomme film geloofden velen dat de nieuwe cameracultuur de traditionele podiumkunst zou redden. De film zou theater, dans en opera uiteindelijk het zo lang beoogde massapubliek bezorgen, regisseurs zouden filmmakers worden. Dat was buiten de waard gerekend, en die heet niet Hollywood (de commercie, Amerika, etcetera) maar simpelweg cameramens. Dit nieuwe mens-type werd gecreëerd noch geconstrueerd: het was en is het altijd onbeheersbare effect van de interactie tussen mens en camera. Voor het spreekwoordelijke oog van de camera verandert iedere mens noodzakelijk in een nieuw geheel, in een neomediale werkelijkheid bestaande uit ledematen, keelklanken, gezichtsgroeven, lippen, haar, vingers, borsten,...

De fetisjistisch-voyeuristische camerabilik is met andere woorden geen historisch-culturele aberratie, maar de ware kern van de cameracultuur die eerst de film, vervolgens de televisie en ten slotte de video vermaatschappelijkten. Ook daarom doet het thans dominante discours over Het Lichaam zo onwerkelijk aan: het handelt over een imaginair Beeld dat de zogeheten beeldcultuur al lang ten grave heeft gedragen. De camera heeft het traditionele lichaamsbeeld opgelost in een eindeloze stroom van visuele fragmenten. En het (her)bekijken van verknijpt-verplakte lichamen is, zoals ook de psychoanalyse onderwijst, altijd zoveel fascinerender dan het zwi-jgende contempleren van bewegende of sprekende lijven op een podium. Het enige wat de podiumkunst daarom überhaupt nog vermag, is de mens zijn/haar lichaamsbeeld *teruggeven*. Deze taak kan echter bezwaarlijk verheffend worden genoemd. Ze doelt veeleer op een vorm van treur- en herinneringsarbeid, die misschien noodzakelijk maar hoe dan ook weinig hedendaags is (ik werk deze gedachte hier niet verder uit; ze staat centraal in mijn essay *Onzichtbare werkelijkheden, onzichtbare lichamen, onzichtbare beelden: de noodzaak van theater vandaag*, verschenen in De Gids, januari 1996).

Een echt hedendaags gebruik van het podium zou niet alleen iedere notie van Kunst opgeven. Het zou de fundamentele herdefinities van 'het werkelijke' en 'het visuele' binnen de twintigste-eeuwse cameracultuur op een intelligente manier tot uitgangspunt nemen. Zo'n nieuwe praktijk zou ons ook verbrokkelde lichamen tonen en de podiumruimte afbakenen in functie van dat niet aanwezige camera-oog dat ons kijken altijd al heeft verinnerlijkt. Maar dan nog is het zeer de vraag of het getoonde een analogon zou kunnen scheppen

van de visuele fascinatie voor het (beeld)scherm. Alvast de voorstellingen van Meg Stuart, vooral het in radicaliteit wellicht moeilijk te overtreffen *No One Is Watching*, doen mij hardop twijfelen aan de mogelijkheid om in de toekomst het pad te effenen voor zoiets als een hedendaags podiumgebruik.

Tijdens de jaren dertig kon W. Benjamin zich nog verwonderen over het feit dat de camera mensen-en-dingen naderbij brengt en de voor dans of theater constitutieve afstand tussen publiek en podium verbrijzelt. Goed zestig jaar later moeten we misschien besluiten dat we nooit meer echt zullen wennen aan deze afstand, hoe intelligent hij ook wordt gespeeld. Altijd lijken we dat te 'mankeren' wat zelfs de minste soap ons sowieso schenkt door de ampele inzet van het cameradispositief: visuele intimiteit, detailkennis, uitgegrote ogen die ons verbijsterd aanstaren... – kortom, *ongebroken fantasmatische vluchtlijnen waarin we ons genotvol kunnen verliezen*.

6. De cameracultuur kan dus de podiumkunst niet redden, enkel mee helpen bewaren of conserveren voor dat nageslacht in wier ogen ze nog veel meer dan thans een historisch curiozum zal zijn. Gaat het trouwens wel om *een* cultuur, gegeven de schier ontombare heterogeniteit aan film-, tv- en videoproducten? Is hier niet eerder sprake van een onbepaalbaar domein van 'vertechniseerde' visualiteit dat doorheen de uiteenlopende wijzen van cameragebruik en montage in de loop van de twintigste eeuw onophoudelijk werd geherdefinieerd? Niets is overigens onzinniger dan de ruwe opdeling van dit vage terrein overeenkomstig het traditionele hoog/laag-onderscheid. De hedendaagse technovisualiteit, in meer dan een opzicht ook een wezenskenmerk van (onze) 'hedendaagsheid' als zodanig, haalt ieder esthetisch criterium bij voorbaat onderuit. Men kan haar eenvoudigweg niet normeren met behulp van aan de Kunst ontleende maatstaven of begrippen. Aangewezen is veeleer die naïeve en tegelijk lucide houding die de lof op Godards *Forever Mozart* combineert met een eresaluut aan de *Terminator*-serie: heel verschillende paradigma's, ongetwijfeld, maar niet verschillend in bij voorbeeld visuele complexiteit.

Welk criterium men ook kiest, altijd zal men ter illustratie zogeheten hogere en lagere producties kunnen noemen. Daarom moeten zowel de geschiedenis als de analytica ('de theorie') van de cameracultuur radicaal af van esthetische standaarden. Nodig zijn geschiedenissen van en reflecties op specifieke camerabewegingen, particuliere shots, singuliere montageprocédés. De reflectie op de camera-

cultuur moet kortom radicaal deleuziaans worden, de onveilige paden durven bewandelen die G. Deleuze al in z'n geschriften over film exploreerde.

De mediatheorie dient zich ook te bezinnen over de nieuwe, alweer veelvuldige vormen van neotheatraliteit en neochoreografie in de twintigste-eeuwse cameracultuur. Het cameradispositief schiep ontelbare andere bewegingstalen, talloze nieuwe lichamelijke expressievormen. Ik denk in dit verband niet meteen aan Fred Astaire, wel aan bij voorbeeld het Kung Fu-genre, met haar groepschoreografieën, haar nauwgezette stilering van armen, benen, voeten, vingers,...: heuse lijf-aan-lijf-balletten, waarin het doden van de tegenstander(s) vaak slechts een hoogst doorzichtig voorwendsel is om (in de montage) camera-en lichaamsbewegingen zodanig op elkaar aan te sluiten dat ze mekaar onophoudelijk versterken, om ten slotte in één enkele vloeiende abstracte beweging te versmelten.

Men kan vanuit intellectueel-esthetische hoek veel tegen het Kung Fu-genre inbrengen, en niet minder kritiek is mogelijk op bij voorbeeld muziekclips. Maar weigeren de critici niet haast altijd het meest evidente in rekening te brengen? Zelfs de meest banale clip verandert het menselijk lichaam in een enigma, transformeert handelingen in fragmentarische bewegingen en verknijpt verhaaltjes tot surrealistische sequenties. Het benutten van technisch voor de hand liggende mogelijkheden creëert in het clipgenre keer op keer (visuele) werkelijkheden die men op geen enkel podium, hoe goed ook geoutilleerd, kan waarmaken. En deze neorealiteiten zijn ook neotheatraal en neochoreografisch. In de wisselwerking met de camera wordt 's mensen vermogen tot zelf(re)presentatie en beweging gedurig héruitgevonden, op wijzen die het theater sensu stricto of de podiumdans letterlijk musealiseren.

Daarmee vergeleken oogt zelfs het werk van bij voorbeeld Forsythe niet alleen hoogst pedant en gekunsteld; in het bewuste streven naar 'hedendaagsheid' dateert het zichzelf ook als hopeloos ouderwets. Aan het einde van de twintigste eeuw versterken kunststukjes à la Forsythe dan ook alleen maar de indruk dat de podiumkunst volstrekt archaisch is. Alle kunsten zijn tot een on-hedendaags bestaan in de marge gedwongen, maar *de podiumkunst bereikte zelfs nooit het ultieme stadium van de modernistisch-conceptuele kunst*. Op de drempel van de eenentwintigste eeuw wordt het allicht zo stilaan tijd om te (h)erkennen dat dit esthetisch genre nog niet eens de twintigste eeuw heeft gehaald.